

ROBERTA COSTA

LA CRITICA MUSICALE SARDA DI FINE OTTOCENTO E GLI SCRITTI DI ENRICO COSTA ("ACTOS")

ABSTRACT

La progressiva costruzione di una coscienza identitaria sarda negli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, basata sulla storia, sulla cultura e sulle tradizioni locali e demandata a studiosi e intellettuali, individua i suoi canali preferenziali nella stampa quotidiana e periodica, ma non trova una adeguata corrispondenza nelle tematiche della critica musicale isolana, che privilegia, invece, la produzione nazionale. Nel saggio vengono esaminate sia le critiche musicali redatte da vari autori sul giornale «L'avvenire di Sardegna», sia le numerose critiche e scritti di argomento musicale pubblicati dallo scrittore Enrico Costa su alcune testate, ma soprattutto su «La Stella di Sardegna», rivista da lui fondata e diretta. L'analisi mette in luce una notevole sintonia di intenti tra i differenti autori, modalità critiche simili e un approccio decisamente conservatore e restio ad accogliere le innovazioni del teatro musicale contemporaneo, viste come un pericolo per quella forte identità musicale italiana alla quale viene fatto costante riferimento.

PAROLE CHIAVE Sardegna, critica musicale, Enrico Costa, melodramma, identità

SUMMARY

The progressive construction of a Sardinian identity awareness in the seventies and eighties of the nineteenth century, based on history, culture and local traditions and delegated to scholars and intellectuals, identifies its preferential channels in the daily and periodical press, but does not find an adequate correspondence in the themes of island music criticism, which favors, instead, national production. The essay examines both the musical criticisms written by various authors in the newspaper "L'avvenire di Sardegna", and the numerous criticisms and writings on musical subjects published by the writer Enrico Costa in several newspapers, but above all in "La Stella di Sardegna", magazine founded and directed by him. The analysis highlights a remarkable harmony of intent among the different authors, similar critical modalities and a decidedly conservative and reluctant approach to accept the innovations of contemporary musical theatre, seen as a danger for that strong Italian musical identity to which constant reference is made.

KEYWORDS Sardinia, music criticism, Enrico Costa, melodrama, identity



Nei decenni che seguono l'Unità d'Italia – soprattutto a partire dagli anni Settanta dell'Ottocento¹ – la situazione politica, economica, sociale e culturale in genere, nelle località principali della Sardegna si sviluppa lentamente in senso positivo per il ruolo primario assunto dalla borghesia imprenditoriale e commerciale, coinvolta nei nuovi processi produttivi e interessata anche politicamente ad allinearsi col resto della nazione; una trasformazione che, tuttavia, darà risultati concreti e durevoli solo nei primi decenni del Novecento. Dal punto di vista più strettamente culturale si possono ritrovare negli scritti locali di alcuni intellettuali del tempo, come il giovane Angelo Sommaruga e il giornalista e scrittore Antonio Scano, il desiderio e la volontà di un rinnovamento complessivo, morale e artistico, che mettesse da parte i principi e le formule del tardo romanticismo considerati ormai superati. Grazie a questa nuova sensibilità penetrarono nella cultura isolana, in maniera confusa e in ambienti elitari, idee e poetiche relative al movimento della scapigliatura, al realismo e alla corrente verista, viste nel loro opporsi alla cultura ufficiale postunitaria. Testimoniano tale apertura alcune riviste pubblicate in quegli anni,² che avranno una vita brevissima e che, tuttavia, ebbero la funzione di far avvicinare i lettori isolani, socialmente e culturalmente piuttosto definiti, ad alcune delle problematiche emergenti nella coeva produzione letteraria italiana ed europea, anche attraverso la pubblicazione degli scritti di autori come Carlo Dossi e Lorenzo Stecchetti o dell'esordiente Edoardo Scarfoglio.³ Su un altro fronte questo permise agli intellettuali isolani di prendere lentamente coscienza dei problemi legati alla cultura locale, contribuendo in qualche modo a plasmare quel contesto culturale 'unitario' del quale si percepiva fortemente l'esigenza.

Malgrado queste esperienze importanti, ancorché circoscritte e isolate, emerge tuttavia, come dato sicuramente più generalizzato e caratteristico di un ambiente tendenzialmente chiuso e provinciale, una diffusa e radicata propensione da parte dell'intellettualità isolana ad assimilare, spesso in maniera acritica, la cultura ufficiale italiana adattandola all'ambiente culturale sardo che, «per quanto non insensibile in tutti i settori alle correnti del realismo positivistico»,⁴ resta nei fatti fortemente legato ai canoni tardo-romantici.

Forse non è inutile a questo proposito, e in riferimento soprattutto alla tematica identitaria che si sviluppava e diffondeva in quegli anni, mettere in evidenza come negli ultimi decenni dell'Ottocento la Sardegna veda «una cospicua fioritura di romanzi storici a spiccata caratterizzazione regionale, protesi a riscoprire

¹ Alla base di questo contributo vi è l'intento di mettere a fuoco un ulteriore tassello di quella storia della critica musicale sarda dell'Ottocento che ha preso le mosse all'interno di un saggio precedente (COSTA, *L'Ottocento musicale in Sardegna*), di argomento più ampio, ma anch'esso legato ai risultati dell'analisi sviluppata sui quotidiani locali, pubblicati in quel caso intorno alla metà del secolo.

² Tra le quali: «La Farfalla» (1876-1877), nata a Cagliari ma ben presto emigrata a Milano; «La Meteora» (1878-1879), «A Vent'anni» (1869-1870), «La Rivista Sarda» (1875), «Vita di Pensiero» (1878-1879). SOLLAI, *Le riviste letterarie in Sardegna*.

³ Cfr. ACCARDO, *Cultura e società in Sardegna*, pp. 30-32.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

e rivendicare la coscienza identitaria»,⁵ una produzione che nasce «dall'esigenza di far conoscere vicende, episodi, personaggi della storia sarda a un pubblico quanto più ampio possibile»⁶ e che viene individuata proprio come canale privilegiato della ricerca e della costruzione dell'identità locale. Decisamente significativo appare, a questo proposito, l'apporto di Enrico Costa, del quale parlerò più specificamente in seguito, ma anche quello di scrittori come Vittorio Angius, Pompeo Calvia (autore, tra l'altro, di versi in lingua logudorese e sassarese), Antonio Bacaredda e altri. Attraverso gli scritti di questi autori prende forma un vero e proprio culto della memoria storica locale che vuole riportare alla luce, non senza una notevole enfasi, alcune pagine della storia isolana con la finalità di costruire un forte sentimento identitario e superare la pesante situazione di marginalità vissuta come dato limitante. A questo si deve aggiungere che la data di pubblicazione dei romanzi storici isolani,⁷ spesso apparsi a puntate come romanzi d'appendice nei quotidiani delle due principali città dell'isola, cade per quasi tutti gli autori tra gli anni Settanta dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento, quando l'esperienza del romanzo storico in Italia poteva dirsi ormai conclusa. Tuttavia, secondo alcuni studiosi della letteratura regionale,⁸ ciò non avvenne per una mera e «tardiva imitazione del genere», poiché, come detto, circolava nell'isola «un'informazione aggiornata dei fatti culturali del tempo»,⁹ favorita anche dal costante contatto con alcuni intellettuali sardi emigrati in città come Milano, Genova, Napoli o Roma, ma secondo un progetto e un'idea di 'nazione sarda' che ha come corollario la costruzione di un'identità collettiva.¹⁰

1. Critica e critici musicali sulla stampa sarda degli ultimi decenni dell'Ottocento

Le considerazioni di carattere più generale esposte in precedenza, andando oltre i facili e malintesi regionalismi, possono essere applicate con più forti

⁵ MORACE, *Il romanzo storico in Sardegna*, p. 972.

⁶ PIRODDA, *La Sardegna*, p. 955.

⁷ Per un approccio differente e cronologicamente più ampio ai romanzi storici sardi, MARRAS, *Dall'Ottocento*.

⁸ Si vedano, fra gli altri, PIRODDA, *La Sardegna*; MARCI, *In presenza*; MORACE, *Il romanzo storico in Sardegna*.

⁹ Vedi nota 6.

¹⁰ Tale sentimento, che ha le sue radici nella cultura romantica del primo Ottocento, insieme al desiderio di integrazione nell'ambiente culturale italiano, sta alla base, ad esempio, della clamorosa vicenda delle *Carte d'Arborea*, un intero corpus di falsi documenti (pergamene, codici e fogli cartacei abilmente contraffatti e riconosciuti come tali nel 1870 da una commissione di studiosi dell'Accademia delle Scienze di Berlino presieduta da Theodor Mommsen) apparsi a più riprese a partire dal 1845, nei quali le scarsissime conoscenze della storia sarda in epoca giudiciale venivano integrate e surrogate da una inesistente fioritura letteraria, artistica e giuridica, sulla base della quale era individuata anche la prima apparizione della poesia in lingua italiana. All'interno della vasta bibliografia sull'argomento, si vedano i saggi contenuti in MARROCCU, cur., *Le Carte d'Arborea*.

argomentazioni al campo della critica musicale, localmente ancora più conservatrice e conformista rispetto alle contemporanee riflessioni critiche di carattere letterario e poetico. Malgrado questo è possibile, tuttavia, mettere a fuoco alcuni elementi che, per quanto riguarda gli ultimi venti/trenta anni del secolo XIX, appaiono di sicuro interesse.

È obiettivamente degno di nota, ad esempio, come dalla miriade di sigle e pseudonimi caratterizzanti l'approccio ampio e disimpegnato delle cronache musicali del periodo precedente – le quali tuttavia forniscono una miniera di utili informazioni sulla vita musicale del tempo – si giunga progressivamente all'individuazione di alcune figure in qualche misura più autorevoli, costituite da letterati e musicisti o ancora, nel maggior numero dei casi, dilettanti di musica. Tali autori esercitano la critica teatrale e musicale su testate nazionali¹¹ – come corrispondenze da Cagliari – e locali, dividendosi tra la cronaca dei quotidiani e quella presente nelle numerose riviste letterarie già citate e in alcune altre, come «La maschera» (1880-1883) o «Vita Sarda» (1891-1893), che nascono e muoiono tra Cagliari e Sassari negli ultimi decenni del secolo. Intorno a tutti questi periodici ruota un gruppo abbastanza compatto di intellettuali, poeti e scrittori, tra cui Salvatore Farina, Giacinto Stiavelli, Pompeo Calvia, Antonio Scano, Luigi Pompejano ed Enrico Costa, e al loro interno fece le sue prime prove letterarie e poetiche Grazia Deledda che, in una intervista del 1894, dichiarò di essere «discepola, ammiratrice e seguace» dello scrittore sassarese.¹²

Il manifestarsi di tale mutamento si può evidenziare in quello che nei decenni in oggetto è sicuramente il quotidiano più importante pubblicato a Cagliari e conosciuto e diffuso in tutta l'isola, e che nel panorama giornalistico-editoriale locale segna «un passo decisivo verso l'affermazione, peraltro faticosa, del giornalismo professionistico».¹³ Si tratta di «L'avvenire di Sardegna»¹⁴ – come recita il sottotitolo, «quotidiano, giornale politico internazionale, organo della colonia italiana nella Tunisia» – fondato e diretto con forte spirito battagliero da Giovanni De Francesco.¹⁵ Il giornalista, che in precedenza aveva scritto sul «Corriere di

¹¹ La «Gazzetta Teatrale Italiana», «Arte Drammatica» o la «Gazzetta Musicale di Milano», tra le altre.

¹² «La dichiarazione, anticipata già in una lettera ad Angelo De Gubernatis del 14 ottobre 1893 [...], comparve nella rivista "Nuova Cronaca Bizantina" del 28.11.1894» (PAULIS, *Identità sarde*, p. 269). Sul comune interesse dei due scrittori sardi (Costa e Deledda) per le tradizioni popolari locali, individuabili come marcatori di identità territoriale, e sul concetto di identità sarda, cfr. PAULIS, *La costruzione dell'identità*.

¹³ FRANCONI, *Giornali, giornalismo*, p. 57.

¹⁴ In generale sulla stampa sarda postunitaria si vedano DEL PIANO, *Politici, prefetti e giornalisti*; PISANO, *Stampa e società*; PISANO, *La società della comunicazione*. In particolare su «L'avvenire di Sardegna», MARICA, *Stampa e politica*, pp. 121-132; FRANCONI, *Giornali, giornalismo*, pp. 22-28; CECARO, cur., *I giornali sardi*, pp. 43-48.

¹⁵ Giornalista e scrittore, nacque nel 1836 a Torre del Greco e collaborò ad alcune testate nazionali a Firenze e Torino prima di trasferirsi a Cagliari. Legato all'ambiente politico della sinistra (appoggiava la corrente zanardelliana), localmente rispecchiava il pensiero di quanti sostenevano Francesco Cocco Ortu e in seguito si avvicinò al gruppo legato a Ottone Bacaredda. Ebbe come validi collaboratori, tra gli altri, Medardo Riccio, Ottone Bacaredda, Antonio Scano, Ranieri Ugo, Dionigi Scano, Carlo Brundo, Felice Uda (il poeta e letterato che nel 1882 scrisse il libretto

Sardegna» e successivamente fu autore anche di un volume sul Teatro Civico di Cagliari,¹⁶ spesso firmava i suoi pezzi di carattere politico-sociale – sempre piuttosto polemici – e anche alcune cronache musicali con lo pseudonimo di Mongibello. Analizzando le annate del quotidiano, pubblicato dal 1871 al 1893, è possibile individuare alcuni elementi di continuità con le testate diffuse nei decenni intorno alla metà del secolo – soprattutto con la cagliaritana «Gazzetta Popolare» (1850-1869) – riguardanti l'approccio alla vita musicale non solo cittadina. Anche per questo giornale come per i precedenti¹⁷ la maggior parte delle notizie musicali riguarda brevi avvisi e tamburini (molto spesso relativi ai concerti bandistici) o cronache varie, in buona misura provenienti da altre città del regno e inserite nelle *Corrispondenze particolari dell'Avvenire*, secondo l'usuale e forse abusata formula di *Lettere di Torino*, Roma, Firenze, Napoli o Genova o come dispacci telegrafici dell'Agenzia Stefani.¹⁸ L'attività musicale locale, relativa soprattutto ai due teatri presenti in città (il Teatro Civico e il Teatro Cerruti), viene registrata in maniera abbastanza puntuale nelle cronache delle manifestazioni, mentre appare decisamente più limitato il numero delle critiche stilate spesso in appendice da letterati e/o conoscitori di musica. Tali appendicisti, pur essendo ridotti di numero e in parte più facilmente identificabili, si nascondono ancora dietro sigle¹⁹ o pseudonimi di varia natura come Emme, Ottomano, Tipis di Becco duro, Hathatroll (identificato dalla stessa testata come Emanuele Delitala), Is fradis Mugheddus (locuzione che in lingua sarda campidanese significa fratelli gemelli), D'Elmas o Spiritus Asper.

Dall'analisi di questi scritti appare, inoltre, confermato, soprattutto per il primo decennio, anche l'approccio critico già precedentemente messo a fuoco²⁰ e che si manifesta con un'evidente inclinazione a favore del modello di riferimento della tradizione operistica italiana rappresentato dalle opere della cosiddetta scuola classica – così definita dagli stessi autori - un filone drammaturgico decisamente privilegiato e del quale si afferma la superiorità costruttiva ed

del melodramma fantastico-giocosso *L'antiquario*, musicato da Giovanni Battista Dessy) e Marcello Vinelli, che nel 1889 divenne direttore del neonato quotidiano concorrente «L'Unione Sarda». Dopo la chiusura del giornale nel 1893, De Francesco visse in condizioni precarie a Cagliari dove morì nel 1914. Cfr. DEL PIANO, *Politici, prefetti e giornalisti*, pp. 105-140.

¹⁶ DE FRANCESCO, *Il Teatro Civico di Cagliari*.

¹⁷ COSTA, *L'Ottocento musicale in Sardegna*, pp. 150-152.

¹⁸ Nel gennaio 1875, ma è un caso piuttosto raro, il giornale riporta invece una lunga appendice (estesa su quattro numeri successivi) pubblicata da Filippo Filippi sulla «Perseveranza» e dedicata all'inaugurazione a Parigi del nuovo Teatro dell'Opéra: Filippo FILIPPI, *Parigi e il nuovo Teatro dell'Opera*, «L'avvenire di Sardegna», 5/16-19, 19-22 gennaio 1875, pp. 1-2.

¹⁹ Di sicuro interesse lo scioglimento della sigla O. B., nella quale si identifica Ottone Bacaredda, giornalista e scrittore che successivamente si dedicò soprattutto alla politica e fu per lunghi anni sindaco della città di Cagliari. Bacaredda collaborò con la testata come corrispondente dapprima da Firenze e in seguito da Genova, fino al suo rientro nell'isola (nel 1876), dove proseguì tale collaborazione in maniera saltuaria. Cfr. MARROCU, *Introduzione*.

²⁰ COSTA, *L'Ottocento musicale in Sardegna*, pp. 157-158.

espressiva.²¹ In quest'ottica vanno inquadrare sia una lunga e appassionata appendice di Ottomano del gennaio 1871 su *Mercadante*, recentemente scomparso, e sulla rappresentazione della sua *Vestale* al Teatro Civico, giudicata non adeguatamente accurata;²² sia ben due critiche piuttosto articolate, risalenti al gennaio 1873, per il *Ruy Blas* di Marchetti, firmate da Hathatroll e da Tipis (che giudica l'opera «quella dell'avvenire» perché «è un ritorno alla scuola degli antichi maestri Beethoven, Mozart e Bellini»).²³ E anche Unu de is fradis Mugheddus affermerà nel 1874 che «la musica della *Maria di Rohan* è più classica certamente e più bella di quella della *Forza del Destino*».²⁴

Tra gli articolisti si distinguono, sia per il numero e la presenza nel corso delle annate dei loro interventi, sia soprattutto per il maggior spessore delle critiche stilate, i nomi di D'Elmas, pseudonimo dell'avv. Scarabelli (sul quale allo stato attuale non si sono ritrovate adeguate informazioni)²⁵ che scrive tra la fine del 1879 e la metà del 1880, e di Raffaele Gessa Podda che si firma con lo pseudonimo di Spiritus Asper per tutti gli anni Settanta e parte degli anni Ottanta del secolo (verrà poi sostituito sull'«Avvenire» dal critico Settima Diminuita).

Notevole in D'Elmas, per fare qualche esempio, l'attenzione con la quale analizza passo per passo la musica - il libretto al contrario viene decisamente trascurato - dell'opera *Roderico di Spagna* composta dal giovane Manlio Bavagnoli e rappresentata per la prima volta a Modena nella stagione di carnevale 1878-1879. Dopo aver premesso che «è troppo viva e agitata, nelle scuole e nel giornalismo, la lotta per l'avvenirismo, il realismo in musica, perché i giovani maestri non debbano risentirne gli effetti nei loro [...] primi lavori», l'appendicista, pur evidenziandone in alcuni punti la poca originalità e la presenza di «reminiscenze lontane» o talvolta di «sovverchia sonorità», focalizza il pregio principale dell'opera di Bavagnoli nella strumentazione «fine, accurata, elegante e variata» che non copre ma «sussidia efficacemente il canto», secondo «quel principio melodico che è patrimonio italiano» e che «domina in tutta l'opera».²⁶ Il medesimo concetto

²¹ Oltre a questo, gli autori seguono in linea generale uno schema piuttosto tipico e articolato in più punti riguardanti, se l'opera era nuova per i teatri cittadini, l'esposizione della trama, la critica del libretto e la messa a fuoco degli elementi più o meno positivi relativi alla musica, ai quali seguiva in ogni caso la cronaca della serata caratterizzata da grande attenzione alle performance di cantanti, coro e orchestra, il resoconto delle reazioni del pubblico e infine il preannuncio delle successive opere in cartellone e, talvolta, un commento sulle qualità dell'impresario e più in generale sulla stagione in corso.

²² OTTOMANO, 7 gennaio 1871, *Mercadante e la sua Vestale al Civico*, «L'avvenire di Sardegna», 1/7, pp. 1-2.

²³ HATHATROLL, *Il RUY BLAS del M^o Marchetti sulle scene del Teatro Civico*, «L'avvenire di Sardegna», 3/3, 3 gennaio 1873, pp. 1-2 e TIPIS DI BECCO DURO, *Ruy Blas*, «L'avvenire di Sardegna», 3/11, 13 gennaio 1873, pp. 1-2.

²⁴ UNU DE IS FRADIS MUGHEDDUS, *La Maria di Rohan sulle scene del Teatro Civico di Cagliari*, «L'avvenire di Sardegna», 4/285, 16 novembre 1874, pp. 1-2.

²⁵ È forse possibile ipotizzare che si trattasse dello scrittore Carlo Scarabelli, autore di una raccolta di racconti e scene pubblicata a Roma nel 1878 e di *Iglesias: note sarde*, pubblicato sempre a Roma nel 1880.

²⁶ D'ELMAS, *Al Civico. «Roderico di Spagna», dramma lirico di Francesco Guidi, musica di Manlio Bavagnoli*, «L'avvenire di Sardegna», 9/307, 25 dicembre 1879, pp. 1-2.

sta alla base della breve critica all'esecuzione del *Roberto Devereux*, opera che, secondo D'Elmas, non essendo appesantita da «erudita e complicata strumentazione», rappresenta quasi una boccata d'aria fresca per il pubblico «ammiratore quanto si voglia delle complicazioni musicali le più ardite e le più ingegnose, ma sempre entusiasta per il bel canto popolare, a cui attinsero i nostri maestroni, e anche gli stranieri; esempio Mozart e Mayerbeer».²⁷ Una limitata apertura verso la dimensione musicale rappresentata dalle innovazioni della drammaturgia verdiana si ritrova in una appendice sul *Don Carlos* del 1879 (firmata, tuttavia, con l'ulteriore pseudonimo di Fisio Sardella) dove, dopo aver messo in rilievo come si trattasse di una «difficilissima opera» che, anche per la pessima esecuzione, non ebbe grande successo presso il pubblico cagliaritano, il critico preciserà che, se a una prima rappresentazione la partitura «non rivela le tante sue bellezze, e delicate e grandiose, dipende dal genere di canto subordinato all'effetto drammatico» il quale, in ogni caso, non ha connotati musicali tali da svelare «il proposito di rendere omaggio alle nebulose wagneriane». In conclusione, D'Elmas riconoscerà nel *Don Carlos*, comunque, una «splendida prova della grandezza d'ingegno del maestro che si staccava affatto dalla prima e dalla seconda maniera per entrare nella terza, portata poi a mirabile compimento coll'*Aida*».²⁸

Di grande rilievo appare sul quotidiano analizzato la presenza di Raffaele Gessa Podda (Spiritus Asper), al quale il *Dizionario biografico* di Giuseppe Orrù pubblicato nel 1896 dedica una breve scheda che ne evidenzia la formazione letteraria, poetica e musicale.²⁹ Gessa fu infatti allievo privato del Maestro di cappella Nicolò Oneto³⁰ e come basso comico si esibiva a Cagliari in salotti privati e al Teatro Cerruti eseguendo arie e duetti di opere buffe. Orrù sottolinea, inoltre, l'attività di Gessa come critico musicale: oltre a riferirsi agli scritti pubblicati sui giornali locali, parla di «innumerevoli articoli di critica e corrispondenze teatrali» da Cagliari, stilati per vari periodici soprattutto milanesi, ma pubblicati anche a Torino, Roma e Firenze.³¹ Caratteristica di Gessa era quella di utilizzare per ciascuna testata uno pseudonimo bizzarro, come Mefistofele, Staffile, Graffiacane, Draghi-gnazzo, Alichino, Barbariccia, Castigamatti, Minosse o Mirmidone, tra i quali il più noto era quello di Spiritus Asper, adottato come appendicista musicale e drammatico in alcuni altri giornali cittadini,³² e nell'«Avvenire di Sardegna».³³

²⁷ D'E. (D'ELMAS), *Cronaca teatrale*, «L'avvenire di Sardegna», 10/7, 8 gennaio 1880, p. 3.

²⁸ FISIO SARDELLA (D'ELMAS), *Al Civico*, «L'avvenire di Sardegna», 9/289, 4 dicembre 1879, pp. 1-2.

²⁹ ORRÙ, *Piccolo dizionario biografico*, pp. 79-80.

³⁰ Sulla figura del musicista siciliano, attivo a Cagliari nei decenni intorno alla metà del secolo, si veda QUAQUERO, *Nicolò Oneto*.

³¹ Sono elencati nell'ordine: «Rivista Melodrammatica», «Palco Scenico», «Monitore dei teatri», «Sistro», «Gazzetta Teatrale Italiana», «Arte Drammatica», «Gazzetta Musicale di Milano», «Eco di Livorno», «Mefistofele», «Gazzetta Musicale di Torino», «Scena Illustrata». Cfr. ORRÙ, *Piccolo dizionario biografico*, p. 79.

³² Tra i quali, «Il Filopono», «La Verità» e il «Corriere di Sardegna».

³³ In seguito Gessa scrisse, utilizzando in questo caso il suo vero nome, anche per il quotidiano «L'Unione Sarda».

Le appendici di Gessa, spesso intitolate *Cicalata teatrale*, dedicano un ampio spazio soprattutto alle performance degli esecutori,³⁴ nel quale sono passati al vaglio non solo i cantanti ma anche i cori, il direttore e gli strumentisti dell'orchestra, che spesso attirano i suoi strali per l'inadeguatezza dimostrata. Non mancano tuttavia giudizi puntuali e articolati anche sulle partiture: ne ritroviamo un esempio nella critica ai *Promessi Sposi* di Ponchielli,³⁵ opera che contiene «del noioso, del rubacchiato e del sublime» e nella quale il critico individua una discrepanza tra le parti composte quattordici anni prima che, «oltre ad essere di squisita fattura, contengono affascinanti melodie del *passato*» ed alcuni pezzi aggiunti di recente che, a suo dire, si allontanano dagli stilemi compositivi tradizionali e, per questo motivo, musicalmente non vanno «a gonfie vele»³⁶.

Tali giudizi in qualche caso potevano dare luogo a risentimenti e polemiche come quella innescata dalla critica alla *Contessa di Mons* di Lauro Rossi, andata in scena al Civico di Cagliari nel 1877, pochi anni dopo la sua prima rappresentazione.³⁷ Nell'appendice, oltre a varie considerazioni tecnico-compositive, era contenuto un giudizio severo sull'anziano compositore, accusato di aver fatto ricorso «alla indispensabile *farmacopea* di quelli cui fa difetto la favilla del genio; vale a dire alla famigerata scuola dell'avvenire. Quindi fracasso, astruserie, e soprattutto motivi spezzati e mancanza di melodia nuova e spontanea». L'opera di Rossi viene considerata, dunque, ingegnosa e curata nella strumentazione ma «priva di spontaneità musicale», tanto da indurre il critico a suggerire all'autore di limitarsi piuttosto a comporre trattati d'armonia e contrappunto.³⁸ A onor del vero Gessa individua nell'opera anche brani di indiscutibile bellezza, come il coro introduttivo, i duetti soprano-tenore, ad esempio, o il finale del terzo atto, ma questo non è sufficiente al compositore Lauro Rossi che in una lettera al giornale³⁹ contesta la severità del giudizio del critico, sostenendo che la sua opera si colloca tra quelle in cui il «genio melodico» predomina, confutando la serie di rilievi critici e attribuendo la responsabilità di tale severità a una evidente «cattiva esecuzione». Gessa risponderà in termini cortesi nel numero successivo del quotidiano, ribadendo la buona qualità dell'esecuzione, degli interpreti, dell'orchestra,

³⁴ «Entusiasta delle meraviglie del canto, è perciò nemico implacabile di quei cantanti, ai quali natura ed arte furono matrigne, e che purnondimeno [*sic*] si ostinano a sfidare i giudizi del pubblico, o ad abusare della sua tolleranza. Costoro specialmente sono il bersaglio contro cui Spiritus Asper lancia i suoi dardi e la sua persecuzione non conosce limiti. La consueta misura, peraltro, che usa nelle critiche gli procurò i ringraziamenti anche di persone che n'ebbero biasimi» (ORRÙ, *Piccolo dizionario biografico*, p. 80).

³⁵ SPIRITUS ASPER, *Cicalata teatrale*, «L'avvenire di Sardegna», 6/37, 12 febbraio 1876, pp. 1-2.

³⁶ L'orientamento critico di Gessa emerge con evidenza anche nell'appendice dedicata alla *Dinorah*, «il sublime e difficilissimo idillio di Meyerbeer», dove si legge che, se «gli intelligenti vi trovano il fino lavoro armonico e contrappuntistico a tutto pasto; i profani, che senza dubbio sono i più, gustano, quasi a prima giunta, la melodia profusa nel classico lavoro meyerbeeriano». SPIRITUS ASPER, *Cicalata teatrale*, «L'avvenire di Sardegna», 8/308, 25 dicembre 1878, pp. 1-2.

³⁷ Torino, Teatro Regio, 31 gennaio 1874, direttore Carlo Pedrotti.

³⁸ SPIRITUS ASPER, *Cicalata teatrale*, «L'avvenire di Sardegna», 7/24, 27 gennaio 1877, pp. 1-2.

³⁹ Lauro ROSSI, *Cronaca di città*, «L'avvenire di Sardegna», 7/37, 12 febbraio 1877, p. 3.

del maestro concertatore (Giovanni Battista Dessy) e del direttore dei cori (Torquato Crosti).⁴⁰

Tra ottobre e novembre 1875 Spiritus Asper pubblica sull'«Avvenire» in più puntate le sue «impressioni di un viaggio artistico», intitolate *A volo d'uccello*, relative al viaggio compiuto tra Genova, Milano, Bergamo,⁴¹ Brescia e Firenze, città dalle quali fornisce una serie di resoconti piuttosto articolati e ricchi di commenti riguardanti spettacoli di prosa, operistici e concerti strumentali e vocali ai quali ha assistito. Colpisce in maniera particolare la critica alla *Messa da Requiem* di Verdi, eseguita a Firenze il 22 e il 24 settembre 1875,⁴² esecuzione della quale Gessa loda gli interpreti citando l'entusiasmo del pubblico che, tuttavia, gli pare quasi esagerato, e aggiungendo ancora: «Chi sa però quale figura farebbe la *messa* in questione, e quanti amatori temprerebbero il loro entusiasmo per la medesima, se con un complesso così scelto vedessero a mo' d'esempio eseguire lo *Stabat Mater* di Pergolesi, Mozart e Rossini e la *Messa di requiem* di Cherubini !!!?». Il critico conclude poi l'articolo con queste parole: «Non nego che nella *messa* di Verdi vi sia del bello, anzi del molto bello, ma [...] codesto capolavoro di Verdi, a parte il difetto, generalmente rimarcato, d'essere un po' troppo drammatico, non manca di reminiscenze delle sue opere (specialmente dell'*Aida*) e di quelle d'altri maestri», che non appartengono sicuramente alla dimensione operistica nazionale.⁴³ Con tali considerazioni Spiritus Asper, confermando ancora una volta il suo approccio estetico nettamente conservatore e la decisa preferenza per le composizioni della scuola musicale italiana del passato, esprime in maniera piuttosto trasparente una sorta di rifiuto per quelli che considera facili effettismi e per l'influenza nella partitura verdiana di modelli operistici stranieri.

Dai primi anni Ottanta la critica musicale nel quotidiano sarà presa in carico da un altro interessante personaggio che si nasconde sotto lo pseudonimo di Settima Diminuita, al quale dovrebbe corrispondere⁴⁴ (il condizionale è d'obbligo) la figura di un musicista piemontese, Giusto Sospizio,⁴⁵ che aveva fatto parte della banda di alcuni reggimenti e che all'attività bandistica dedicò in seguito notevole attenzione. Tale attribuzione appare confortata dal fatto che le critiche di Settima

⁴⁰ R. GESSA PODDA, *Cronaca di città*, «L'avvenire di Sardegna», 7/38, 13 febbraio 1877, p. 3.

⁴¹ Il motivo principale del viaggio era rappresentato dalle solenni onoranze che ebbero luogo per il «trasporto delle ceneri di Donizetti e Mayr» a Bergamo, avvenuto il 12 settembre 1875, che vengono descritte minuziosamente, così come con dovizia di particolari sono commentate le musiche eseguite in quella e nelle successive occasioni.

⁴² SPIRITUS ASPER, *A volo d'uccello. Impressioni d'un viaggio artistico. Cicalata*, «L'avvenire di Sardegna», 5/262, 3 novembre 1875, pp. 2-3.

⁴³ A questo proposito indica, infatti, «frasi» del Faust di Gounod e «la congiura degli Ugonotti» dall'opera di Meyerbeer.

⁴⁴ Secondo quanto si legge su «L'avvenire di Sardegna» del 29 novembre 1883 (13/286, p. 3).

⁴⁵ «Autore di diverse *marcie* [sic] e *ballabili* per pianoforte e per banda [...], poiché fin da giovanetto aveva atteso con uguale trasporto tanto agli studi musicali che ai letterari, formatosi man mano un esteso corredo di cognizioni sulla storia ed estetica della musica e su tutto ciò che ha attinenza alla parte filosofica di questa arte bella, si occupava specialmente nello scrivere rassegne teatrali ed articoli di critica, che periodicamente venivano pubblicate nei giornali di Cagliari ed anche in alcuni del continente, fra cui *Il Teatro Italiano*, *La Musica Popolare* ed *Il Trovatore*» (ORRÙ, *Piccolo dizionario biografico*, pp. 142-143).

Diminuita, talvolta ricche di indicazioni molto puntuali sulla struttura musicale e sulle sezioni dell'opera analizzata⁴⁶ e spesso di acuti suggerimenti a cantanti e strumentisti su alcune peculiarità esecutive dei brani, oltre a una particolare attenzione alle esecuzioni bandistiche, sono generalmente fatte precedere da lunghe e spesso farraginose disquisizioni sulla storia della musica del passato e da articolati confronti tra le prerogative della musica italiana e le innovazioni estetiche della musica d'oltralpe.⁴⁷

Per il resto, l'articolista mostra di assimilare anche il nome di Verdi a quelli di Rossini, Bellini e Donizetti come esponenti della scuola italiana tradizionale⁴⁸ e i suoi strali sono indirizzati soprattutto contro la cosiddetta scuola tedesca, all'imitazione della quale, con il prevalere dell'orchestra sulle parti vocali, si deve, a suo dire, il denunciato attuale stato di decadenza dell'opera italiana: «la confusione portata da Wagner in Italia produsse una quantità di compositori astrusi e mal sicuri i quali ci vanno regalando un genere di musica che ha tutto intero il colore di una marcata decadenza», e un totale asservimento alle «astrusità della nuova scuola teutonica».⁴⁹

Anche il grande successo che le operette francesi riscuotono in Italia è guardato con sospetto e sono criticati con forza i tentativi di imitazione da parte di autori italiani come quello rappresentato da *La bella Esther* di Francesco Palmieri. Il critico si domanda come si possano spiegare «i grandi entusiasmi per i ciclopici melodrammi wagneriani [...] di fronte al delirio che produce nel pubblico l'operetta francese», e conclude affermando che, essendo ormai chiusa la grande stagione dell'opera ed «estinto in gran parte del pubblico il gusto per tragico, pel romantico, pel l'idillico e pel buffo elegante», rimane solo «l'artificio della scena, sorretto da una musica chiassosa e serva umilissima dei colpetti di piede e di anche tolti al famoso "Mabille" di Parigi e portati da Clarette in giro per i teatri di tutto il mondo».⁵⁰

⁴⁶ Recensendo l'opera *L'antiquario* di Giovanni Battista Dessy, ad esempio, suggerisce al compositore di «alleggerire un poco il preludio e raccorciarlo; introdurre tra la romanza del tenore e il duetto di questo col soprano, nel 1° atto, qualche cosa di leggero, onde togliere la pesantezza di quei tre pezzi troppo drammatici, dare forma un poco più robusta allo svolgimento del finale del I atto e infine eliminare un terzo perlomeno di tutte le ripetizioni». SETTIMA DIMINUITA, *Notizie artistiche*, «L'avvenire di Sardegna», 13/280, 22 novembre 1883, p. 3.

⁴⁷ Il medesimo impianto formale caratterizza, infatti, anche gli scritti pubblicati da Sospizio su «L'avvenire di Sardegna della Domenica», analizzati successivamente.

⁴⁸ «Le melodie di Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi ci scuotono tutti i sentimenti dell'anima [...] questa è la vera lingua universale del sentimento musicale». SETTIMA DIMINUITA, *La Traviata al Teatro Cerruti*, «L'avvenire di Sardegna», 13/247, 15 ottobre 1883, p. 3.

⁴⁹ Tali riflessioni sono stimulate dalla rappresentazione al cittadino Teatro Cerruti dell'opera *Il Conte Verde* di Giuseppe Libani che il critico definisce «una miscellanea mal cucita di frasi esportate da dritta e da sinistra, condite con una non mai sentita irrequietezza armonica da fare ad ogni istante venire i brividi» e che giudica composta da «musica epilettica, resa assordante da una strumentazione sempre di timbro metallico». SETTIMA DIMINUITA, *L'opera moderna*, «L'avvenire di Sardegna», 15/35, 10 febbraio 1885, p. 3.

⁵⁰ SETTIMA DIMINUITA, *Notizie teatrali* [sulla prima rappresentazione di *Donna Juanita* di Suppé al Teatro Cerruti], «L'avvenire di Sardegna», 15/115, 14 maggio 1885, p. 3.

Di argomenti musicali Sospizio, utilizzando in questo caso il suo vero nome, scriverà anche su «L'avvenire di Sardegna della Domenica», costola letteraria e culturale del quotidiano diretta dall'intellettuale e scrittore cagliaritano Felice Uda, che ebbe anch'essa vita molto breve da gennaio a settembre del 1884.⁵¹ Oltre a una serie di saggi sui musicisti italiani alla corte di Francia (Lulli, Duni, Piccinni e Cherubini), articolati su quattro numeri del periodico, e sui primordi della musica buffa in Italia, che mostrano un approccio di carattere eminentemente storiografico ed erudito, si può ricordare un saggio sulle *launeddas*⁵² dove, dopo un esteso preambolo sugli strumenti popolari nell'età antica e moderna, l'autore si dilunga sulle caratteristiche costruttive e le peculiarità esecutive dello strumento, che viene paragonato all'antica siringa e che - afferma Sospizio - oramai «anche in Sardegna è in decadenza». In un numero successivo del periodico si ritrova, inoltre, un ben poco interessante articolo sulla musica di Wagner incentrato in gran parte sull'usuale lungo excursus che ha come oggetto la musica del passato e le sue progressive evoluzioni, una rassegna ricca di esemplificazioni e utile ad affermare in seguito che, anche se fino a poco tempo prima il musicista tedesco veniva giudicato in Italia come «il pretenzioso impotente, il vampiro della musica, il beota, il pazzo», attualmente «la così-detta scuola wagneriana corrode lentamente nel pubblico il gusto per quella melodica che fino a ieri ne era il solo ideale».⁵³ Con queste parole Sospizio mette l'accento anche sul ruolo del pubblico nel teatro d'opera contemporaneo e sottolinea come, a suo parere, questo abbia avuto un peso decisivo nell'evoluzione melodrammatica in atto e nello svilupparsi del gusto attuale.

2. La critica musicale negli scritti di Enrico Costa (“Actos”)

Veniamo ora al personaggio che sicuramente emerge con maggior evidenza nel panorama culturale della Sardegna di fine Ottocento: si tratta dello scrittore Enrico Costa che, nato a Sassari nel 1841, visse con alterne vicende nella sua città fino al 1909. Costa proveniva da una famiglia di musicisti originari della Liguria ed era figlio del musicista Domenico (1815-1851),⁵⁴ per un certo periodo clarinetista e contrabbassista nell'orchestra del Teatro Civico sia a Sassari che a Cagliari e nell'organico della Cappella musicale turritana.⁵⁵ Al padre dovette

⁵¹ MARCIALIS, *Un episodio del giornalismo*, pp. 31-35. Su tale pubblicazione si veda anche CECARO, cur., *I giornali sardi*, pp. 48-49.

⁵² G. SOSPIZIO, *Is Launeddas*, «L'avvenire di Sardegna della Domenica», 1/4, 27 gennaio 1884, p. 2.

⁵³ G. SOSPIZIO, *Riccardo Wagner e le evoluzioni dell'arte dei suoni*, «L'avvenire di Sardegna della Domenica», 1/11, 16 marzo 1884, pp. 1-2.

⁵⁴ Musicista era anche il nonno Giovanni Battista (1782-1860), clarinetista della Cappella musicale del Duomo di Sassari e presente anche nell'organico dell'orchestra del Teatro Civico della medesima città.

⁵⁵ GIACOMELLI, *Della musica in Sardegna*, pp. 136-137. Si vedano, a questo proposito, le informazioni riportate anche in ORRÙ, *Piccolo dizionario biografico*, p. 44; LIGIOS, *L'Ottocento II. Sassari*, pp. 493-500; 521-523; LIGIOS, *Enrico Costa*, pp. 157-158.

presumibilmente (benché restasse precocemente orfano) la passione per la musica che coltivò da autodidatta, insieme a quella per la letteratura e il teatro.⁵⁶

La vastissima produzione letteraria di Costa⁵⁷ si sviluppa lungo diverse direttrici e ciò appare espressione di un evidente eclettismo ma anche di notevole impegno intellettuale: poeta, romanziere, scrittore di racconti, ma anche critico d'arte, giornalista e autore di saggi storici, nel corso della sua attività fu impegnato su più fronti⁵⁸ che vanno dalla scrittura di romanzi storici, ai racconti di viaggio, alle raccolte di versi, alle commedie per le locali stagioni teatrali, alla collaborazione con l'editore Dessì nella cura della collana di narrativa dedicata agli scrittori sardi ("Biblioteca Sarda"), alla direzione di periodici quali «La Stella di Sardegna», uscito a metà degli anni Settanta, e il «Gazzettino Sardo», giornale che ebbe vita brevissima (3 mesi) nel 1881.

Gli studiosi di letteratura sarda⁵⁹ sono sostanzialmente concordi nel ritenere che, soprattutto nei romanzi, lo stile dello scrittore - pur in qualche misura accattivante - non sia immune da una certa prolissità causata dalla sovrabbondanza di richiami storici e di sviluppi descrittivi⁶⁰, alla quale fanno da contraltare la

⁵⁶ Durante la sua vita Costa svolse diversi impieghi, prima alla Tesoreria Regia e al Catasto, poi come disegnatore presso un ingegnere francese incaricato di costruire l'acquedotto di Sassari e presso le Ferrovie Sarde. Nel 1866 trovò un impiego nella Banca Nazionale, poi in altri istituti di credito e in seguito fu assunto come archivista presso l'Archivio comunale sassarese. Nel corso del tempo lo scrittore avrebbe riordinato l'Archivio pubblicandone in volume la storia e l'inventario, utilizzando i documenti ivi contenuti come fonte primaria delle sue ricerche e dei suoi studi.

⁵⁷ Tra i suoi numerosissimi scritti si ricordano: *Aroldo*, scena e cori (per la musica di Luigi Canepa), 1868; *David Rizio*, dramma lirico (libretto d'opera per L. Canepa), 1873; *Paolina*, romanzo, 1874; *Bozzetti*, 1879; *Da Terranova a Sassari*, 1880; *Da Sassari a Cagliari*, guida-racconto, 1882; *Sassari*, 3 voll., 1885-1909-1937, 1992; *Il Muto di Gallura*, racconto storico sardo, 1885; *Maria Stuarda. Pagine storiche*, 1886; *Racconti* (tra cui *Il suonatore di violino* e *Il bombardone*), 1887; *La bella di Cabras*, romanzo sardo, 1888; *Le rocce di Santa Lucia*, racconto storico sardo, 1889; *In autunno*, raccolta di versi, 2 voll., 1894-1895; *L'esposizione artistica sarda a Sassari. Impressioni artistiche di Actos*, 1896; *Giovanni Tolu. Storia di un bandito sardo narrata da lui medesimo*, 1897; *Album di costumi sardi. Con note illustrative di Enrico Costa*, 1897-1901; *Rosa Gambella*, romanzo storico, 1897; *Adelasia di Torres*, romanzo storico, 1898; *L'Archivio del Comune di Sassari*, 1902; *Arte nuova. Scherzo liberty senza fili*, 1905; *Archivio pittorico della città di Sassari* (a cura di M. Antonio Aimo ed Enzo Espa), 1976. Una breve biografia e un elenco delle opere di Costa e della bibliografia a lui dedicata si trovano, alla voce corrispondente, nel sito curato dal Centro di Studi Filologici Sardi all'indirizzo <<http://www.filologiasarda.eu>> [consultato nel dicembre 2020].

⁵⁸ «Scrittore dilettante nel senso migliore della parola, svolse un'attività straordinaria e instancabile, orientata e spesso dissipata in diverse direzioni» (BRIGAGLIA, *Intellettuali e produzione letteraria*, p. 39).

⁵⁹ Fra i quali si vedano: PILIA, *Il romanzo*, pp. 86-93; ALZIATOR, *Storia della letteratura di Sardegna*, p. 388; BONU, *Scrittori sardi*, pp. 764-772; DESSÌ - TANDA, *Narratori di Sardegna*, pp. 19-23; PIRODDA, *La Sardegna*, pp. 954-955; BRIGAGLIA, *Enrico Costa e la «civiltà sassarese»*; MARCI, *In presenza*, pp. 231-237; FOIS, *Formattazione*, pp. 84-85; MARCI, *Enrico Costa, educatore*, pp. 213-222; PALA, «*un vero accordo di disaccordi*».

⁶⁰ «Lunghe digressioni ricostruttive del passato, della genesi degli eventi, della caratura dei personaggi, che si prolungano talvolta per interi capitoli, introdotte da un formulario ormai vieto e inusabile» (MORACE, *Il romanzo storico in Sardegna*, p. 999), alle quali spesso si accompagnano altrettanto lunghe descrizioni di paesaggi, o di usi e costumi locali.

frequente trascuratezza della prosa, spesso faticosamente farraginoso, ma anche una gradevole arguzia di stampo popolaresco.⁶¹ Costa dice di ispirarsi indegnamente ai grandi maestri del romanzo storico della scuola romantica, e appare evidente la volontà d'imitazione di autori come Scott, Hugo e Manzoni – del quale si ritrovano suggestioni nelle pagine dello scrittore sassarese – ma anche un'ampia conoscenza di numerosi letterati italiani contemporanei e delle più diffuse letterature europee.

In sintesi, di lui si può dire che fu, tutto sommato, un erudito locale, «un uomo che si identificava in una tardiva scapigliatura di provincia [...] schiacciato tra due grandi tradizioni storiografiche, il romanticismo e il positivismo».⁶² Dalle sue pagine emerge tuttavia non solo tale impostazione tardo-romantica,⁶³ ma anche un senso latente di frustrazione o comunque un sotterraneo sentimento di inferiorità conseguente alla dimensione periferica, in parte riscattato dalla volontà precisa di «coniugare sentimenti e idealità largamente diffusi nell'Europa contemporanea con i problemi, le esigenze, le caratteristiche della *questione sarda*».⁶⁴

L'opera principale di Enrico Costa è la monumentale monografia *Sassari*, frutto di una serie lunghissima di ricerche destinate a mettere insieme migliaia di schede e di notizie tratte da documenti d'archivio per raccontare la storia della città turritana dalle origini fino al 1900.⁶⁵ una storia che comprende tutti i vari aspetti della città e della società sassarese, gli edifici, i personaggi, le istituzioni, le tradizioni, gli eventi e l'attività musicale e dei teatri, anche se spesso l'autore «mostra approssimazioni, ingenuità e incongruenze» e un tipo di narrazione «discontinua e frammentaria».⁶⁶ Nell'opera si ritrovano anche numerose informazioni che riguardano musicisti (Luigi Canepa e Domenico Sigismondi tra i compositori), istituzioni musicali come la Cappella musicale della Cattedrale, i due teatri operanti a Sassari (Civico e Politeama), bande e associazioni musicali, manifestazioni concertistiche e teatrali⁶⁷, che evidenziano non solo l'interesse dell'autore per tali realtà, ma anche le sue notevoli conoscenze musicali.⁶⁸

⁶¹ BRIGAGLIA, *Intellettuali e produzione*, p. 40.

⁶² MATTONE, *Enrico Costa, storico*, pp. 16-17.

⁶³ Raffa Garzia parlerà di Costa in questi termini nel 1912: «Il Costa venne educando l'ingegno suo quando del primo Romanticismo – quello d'Alessandro Manzoni – si spegnevano gli intensi bagliori e gliene succedeva una seconda forma» nella quale «la naturalezza cedé il posto alla maniera, gli idealismi divennero vuota metafisica». Da qui, secondo Garzia, provengono i caratteri della scrittura di Enrico Costa: «romanticismo della seconda maniera, ma sincero e buono; nota mordace, originale e vivace», ma talvolta «narrazione troppo prolissa, zeppa degli artifici della scuola alla quale s'era tenuto troppo accosto» (GARZIA, *Enrico Costa*, p. 21).

⁶⁴ MARCI, *Introduzione*, p. VIII.

⁶⁵ Dopo diverse edizioni parziali, tra il 1959 e il 1971, l'opera è stata ripubblicata per intero nel 1992 a cura di Enzo Cadoni, in tre volumi illustrati dotati di indice dei nomi. La lunga e complessa vicenda editoriale di *Sassari* è descritta in BRIGAGLIA, *Enrico Costa*, pp. 120-121.

⁶⁶ MATTONE, *Enrico Costa, storico*, pp. 16-17.

⁶⁷ COSTA, *Sassari*, vol. III, cap. V della parte sedicesima (*Musica*), pp. 1695-1718 e capp. I-V della Parte diciassettesima (*Spettacoli, ricreazioni e divertimenti*), pp. 1721-1763.

⁶⁸ LIGIOS, *Enrico Costa, librettista e critico musicale*, pp. 157-158.

Tralasciando questo aspetto, peraltro molto interessante per la ricostruzione della vita musicale sassarese nell'Ottocento, parlerò ora brevemente della attività di Costa come librettista, riservando poi lo spazio maggiore al critico musicale.

Già nel 1868 si ha notizia dell'esecuzione al Teatro Civico sassarese di *Aroldo*, scena con cori, musica di Luigi Canepa su testo di Costa⁶⁹, mentre di qualche anno successiva è la stesura del libretto del dramma lirico in tre atti *David Rizio*,⁷⁰ frutto della medesima collaborazione, che andò in scena per la prima volta al Teatro Carcano di Milano nel novembre del 1872. Intorno a questo libretto ruota una vicenda piuttosto interessante perché contro la chiave di lettura individuata da Costa per il personaggio di David e della stessa Maria Stuarda (a suo dire mutuata dallo storico scozzese William Robertson e dal letterato italiano Luigi Gualtieri) si espresse con veemenza il critico milanese Filippo Filippi che, recensendo il melodramma in due articoli pubblicati sulla «Perseveranza» il 18 e il 25 novembre 1872, definì il libretto «orribile»⁷¹ per le «sconce alterazioni della realtà storica». Costa replicò alle accuse di Filippi (da lui definito «il mastino») in tre lunghi articoli pubblicati in appendice sulla «Gazzetta di Sassari» nel dicembre del 1872⁷² nei quali riporta i pareri sul suo libretto espressi da numerosi giornali milanesi⁷³ - peraltro non particolarmente positivi - e, ribadendo la correttezza delle sue scelte nell'individuazione dei personaggi, si appella, oltre ai nomi già citati, anche all'autorevolezza delle interpretazioni che di Maria Stuarda diedero Vittorio Alfieri e Friedrich Schiller.⁷⁴ La carriera del librettista, tuttavia, malgrado nel corso

⁶⁹ Tra gli altri componimenti d'occasione scritti dall'autore per essere musicati, si ricordano *Inno per gli scolari* (musica di Cesare Carini, 1889), *Inno all'arte* (musica di Luigi Canepa, 1896), *Inno liceale* (musica di Albino Floris, 1901) e la romanza per voce e grande orchestra *L'oblio* (musica di Bruto Valerio Giannini, 1880 circa). Cfr. LIGIOS, *Enrico Costa, librettista e critico musicale*, pp. 158-159.

⁷⁰ COSTA, *David Rizio*.

⁷¹ «libretto orribile, most horrible» (CARTA, *Le vicende di Maria Stuarda*, p. 301). Sul libretto di *David Rizio* si veda l'esautivo LIGIOS, *Le opere teatrali*, pp. 38-43. Il volume contiene, oltre alla puntuale analisi delle opere di Luigi Canepa, anche le recensioni apparse all'epoca su diversi periodici italiani. Si veda anche LIGIOS, *Enrico Costa, librettista e critico musicale*, pp. 159-164.

⁷² Enrico COSTA, *Il libretto del David Rizio. Cicalata dell'autore*, «La Gazzetta di Sassari», 1/172-174, 20-22 dicembre 1872, [pp. 1-2], quotidiano così citato in LIGIOS, *Le opere teatrali*, p. 40; LIGIOS, *Enrico Costa, librettista e critico musicale*, p. 170. Gli articoli di Costa sono riportati interamente all'indirizzo <<http://www.filologiasarda.eu>>. «La polemica tra Costa e Filippo Filippi e la lunga difesa fattane da Costa sulle pagine della "Gazzetta di Sassari"» sono contenute anche in *Rose e Spine*, tre quaderni che comprendono una collezione di articoli (ritagli di giornale) raccolti dall'autore e spesso inviati da amici e conoscenti. Cfr. CARTA, *I manoscritti inediti*, p. 34.

⁷³ Secondo quanto riportato dallo stesso scrittore nel 1872 (in *Note e appunti biografici*, una sorta di diario retrospettivo compilato in tarda età e custodito dagli eredi), «parlarono del libretto di David Rizio il «Secolo» di Milano (Pallavicini), la «Rivista Melodrammatica», «Il Trovatore», la «Gazzetta Musicale di Milano» [articolo firmato da Salvatore Farina], «La Frusta teatrale», «Il Palcoscenico (Besana)», «L'Opinione» (D'Arcais)» (CARTA, *I manoscritti inediti*, p. 32).

⁷⁴ A dimostrazione di quanto la negativa critica di Filippi gli bruciasse ancora, Costa pubblicherà nel 1886 (circa 15 anni dopo) un lungo studio critico su Maria Stuarda, nel quale conferma la sua interpretazione di tale figura storica: Enrico COSTA, *Maria Stuarda. Pagine storiche*, «La Stella di Sardegna», 7/12-20, 5 settembre-31 dicembre 1886, pp. 183-185; 205-207; 219-223; 231-236; 246-253; 269-272; 284-288; 292-299; 308-314, ripreso parzialmente in *Maria Stuarda*

degli anni successivi alcuni musicisti minori lo avessero sollecitato in questo senso, si concluse così, ma Costa continuò a coltivare la passione per il teatro scrivendo durante tutti gli anni Settanta una serie di commedie rappresentate nella sua città.⁷⁵

La spiccata competenza e gli interessi musicali di Costa emergono con maggior evidenza nella sua attività di critico esercitata, soprattutto negli anni Settanta e Ottanta, su numerosi quotidiani e periodici isolani,⁷⁶ per i quali curò le rubriche di cronaca teatrale e musicale, e in modo più consistente, su «La Sardegna» (1882-1893), quotidiano del quale fu collaboratore fisso, sul «Gazzettino Sardo» (1881) e sulla rivista «La Stella di Sardegna» che fondò e diresse dal 1875 al 1879 e dall'aprile 1885 al dicembre 1886. Periodico letterario per molti versi interessante e vivace, la «Stella», che ambiva a una diffusione nazionale, ebbe tuttavia un carattere in qualche misura erudito e provinciale e un programma decisamente eclettico – pubblicava, tra le altre cose, poesie, bozzetti, racconti e scritti di letteratura, archeologia, diritto, economia, filosofia e articoli di cronaca politica - ma rivestì un ruolo sicuramente rilevante nello sviluppo culturale dell'isola.⁷⁷ Ben presto divenne, infatti, sia una palestra di confronto per i nuovi autori sardi, sollecitati soprattutto dalle riflessioni e dai dibattiti sviluppatisi sulla stampa nazionale in ambito letterario ed estetico, sia uno strumento di formazione per i suoi non numerosissimi lettori, poiché vi collaborarono come redattori o in modo saltuario i maggiori rappresentanti dell'intellettualità locale⁷⁸ e alcuni letterati della penisola⁷⁹. La rivista, infatti, si proponeva di inserire le specificità della Sardegna all'interno del contesto nazionale ed europeo e, per volontà e merito di Costa, era «concepita all'insegna del pluralismo». Per questa ragione si «preferiva affidare ogni tema specifico a un esperto del settore»,⁸⁰ dando spazio anche a opinioni contrastanti e mantenendo una sorta di equilibrio che evitasse alla redazione, di solida impostazione idealista, di assumere una prospettiva unilaterale.

Al contrario, tale angolatura appare evidente proprio nell'affrontare questioni di carattere musicale, forse perché in questo caso era lo stesso Costa l'esperto del settore' e assumeva in prima persona l'onere della critica musicale e teatrale,

e David Rizzio, «L'illustrazione per tutti», 2/45-46 (7 novembre -14 novembre 1886), periodico così citato nell'elenco delle opere di Costa presente all'indirizzo <<http://www.filologia-sarda.eu>>. Si veda anche CARTA, *Le vicende di Maria Stuarda*, p. 297.

⁷⁵ Tra le quali: *Il tesoro delle famiglie*, scherzo comico, 1871; *Gli organetti*, commedia, 1875; *Le donne d'altri*, commedia, 1879. Cfr. LIGIOS, *Enrico Costa, librettista e critico musicale*, pp. 159, 169.

⁷⁶ «La Gazzetta di Sassari» (1872-1877), «La Giovine Sardegna» (1872-1873), «La Provincia di Sassari» (1881-1882), «La Rivista Sarda» (Cagliari, 1875).

⁷⁷ Sul periodico si vedano CECARO – FENU - FRANCONI, cur., *I giornali sardi dell'Ottocento*, pp. 204-206; GABRIELE, «La Stella di Sardegna»; GABRIELE, *Esperienze e progetti*; MURGIA, *Politica e società*; GABRIELE, *Ponti di carta*, pp. 177-182.

⁷⁸ Fra questi: Filippo Canepa, Salvator Angelo De Castro, il poeta Paolo Mossa, Giovanni Spano, Pompeo Calvia e, da Milano, lo scrittore e giornalista Salvatore Farina.

⁷⁹ Paolo Valera, Pietro Fanfani, Giovanni Prati e Giacinto Stiavelli, tra gli altri. Per i collaboratori elencati in questa e nella nota precedente, si veda CECARO – FENU - FRANCONI, cur., *I giornali sardi dell'Ottocento*, p. 205.

⁸⁰ GABRIELE, *Esperienze e progetti*, p. 332.

delegando talvolta a un altro cronista che si firma Testadura (pseudonimo del redattore e musicista dilettante Costantino Casella) o lasciando anonime le meno impegnative cronache delle diverse rappresentazioni. Il primo numero della rivista uscì il 31 ottobre 1875 e in questo numero di saggio, evidenziando da subito il suo ambito privilegiato di intervento, Costa pubblicò l'elegia *Ultimi giorni di Gaetano Donizetti*.⁸¹ Per alcune delle testate citate, inoltre, Costa adottò spesso lo pseudonimo di Actos, anagramma del suo cognome, talvolta abbreviato in Ac., pseudonimo che ritroviamo anche in una serie di articoli di critica presenti sull'«Avvenire di Sardegna» alla fine del 1880, relativi alle rappresentazioni sassaresi del *Guaranay* di Gomes e della donizettiana *Favorita*.

In tutti i suoi scritti di critica musicale, dei quali si sono privilegiati quelli apparsi sulla «Stella di Sardegna», emerge con una certa evidenza la buona conoscenza da parte dell'autore del repertorio melodrammatico di quegli anni, e il possesso di strumenti critici atti ad analizzarlo: Costa si muove molto bene, ad esempio, nell'individuazione di alcune modalità compositive e dei prestiti da altre opere, seguendo per quest'ultimo dato un tipo di approccio piuttosto diffuso nella critica musicale ottocentesca. Non viene mai trascurato, inoltre, l'aspetto esecutivo e soprattutto la questione relativa al maggior peso orchestrale caratterizzante le partiture dei melodrammi più recenti, che contrastava con gli evidenti limiti delle orchestre isolane. Su alcuni di questi scritti, dunque, appunteremo la nostra attenzione.

Nella critica alla rappresentazione sassarese (1876) della *Giovanna di Napoli* di Petrella⁸², Costa mette in evidenza dapprima i difetti del libretto di Ghislanzoni, considerato «non uno dei più felici» del poeta lombardo poiché non ha «saputo sottrarsi alle strane esigenze del gusto moderno, il quale si ferma di preferenza sull'effetto e sulle situazioni nuove, non curandosi affatto se il dramma abbia, o no, uno scopo sociale»,⁸³ manifestando da subito e in maniera piuttosto evidente le sue convinzioni estetiche di carattere decisamente conservatore. Il critico definisce poi anche la musica di Petrella «di moderna fattura», dato che «vi sono abolite le caballete [sic], sfuggite le noiose interminabili cadenze, profuse le frasi spezzate» e sono stati «introdotti, per seguire la moda, una furia di recitativi». Nell'opera sono individuate, inoltre, situazioni drammatiche e motivi musicali che richiamano alla mente *La Contessa d'Amalfi* dello stesso Petrella e l'onnipresente sui palcoscenici e nelle critiche del tempo *Ruy Blas* di Marchetti. In seguito, analizzati minuziosamente i quattro atti dell'opera, Costa conclude - in linea con il suo assunto concettuale - dichiarando che il compositore palermitano «ha una vena melodica inesauribile» e il suo spartito è «pregevolissimo», ma che «nella *Giovanna* fu molto più felice nei canti che nei recitativi».

⁸¹ Cfr. *infra*, nota 90.

⁸² Enrico COSTA, *Rassegna Teatrale. Teatro civico di Sassari. «Giovanna di Napoli», «La Stella di Sardegna»*, 2/6, 6 febbraio 1876, pp. 89-93.

⁸³ Su tale tematica, insieme ai numerosi contributi di taglio storico-musicologico che indagano sui rapporti, soprattutto ottocenteschi, tra teatro musicale e cultura e società dell'epoca, mettendone in luce le sue ricadute socio-educative, si veda anche CAMBI, *Il melodramma e i suoi libretti*.

In linea generale è possibile riscontrare, talvolta, da parte del critico una certa ambiguità nell'esprimere dei giudizi di merito su determinate partiture, giudizi che non sono quasi mai palesemente negativi o che, quando lo sono, vengono sempre bilanciati dalla messa in rilievo di elementi positivi. Nella critica al *Guarany*,⁸⁴ per fare un esempio di qualche anno successivo, Costa, dopo aver individuato nell'opera «pregi non comuni» e rimarcato l'esistenza di «molti pezzi di squisita fattura» che denotano nel compositore una «profonda conoscenza dell'arte musicale e molta *teatralità*», per esprimere il suo giudizio sulla partitura, sicuramente non positivo, preferirà riportarsi alle più generalizzate caratteristiche delle composizioni contemporanee:

il *Guarany* ha il difetto comune a una gran parte delle opere moderne: vi si scorge uno sfoggio di erudizione musicale; un lusso smodato di strumentazione, nudrita in modo da creparne; uno sforzo continuo di far sapere che *ne sa molto*; una smania febbrile di cercare quel *nuovo* che degenera sovente nello *strano*; una paura maledetta di cadere nel *semplice*, anche quando la situazione drammatica lo esige.

Tale valutazione, basata su principi estetici di matrice sostanzialmente ideologica, sarà ribadita successivamente dal critico con il sottolineare che

oggi si scrivono pagine bellissime per forma e per concetto, ma fra esse vi ha qualche cosa di scucito; in poche parole, il libro non c'è – abbiamo gli accessori ma manca il quadro. Ed ecco il vantaggio di molti capolavori del passato, i quali esaminati nelle diverse parti, non sfuggono alla critica dei moderni, presi però nell'insieme vi danno uno spartito intero, che ha una tinta, ha un concetto, ha uno scopo.

In conclusione, Costa, riprendendo quello che diviene per lui un vero e proprio *topos* critico, puntualizzerà che

la comparsa di un nuovo spartito è ben spesso salutata con un successo clamoroso – già si annunzia un capolavoro, già si proclama un genio; dopo pochi mesi però un oblio profondo sottrae all'entusiasmo, [...] il fittizio fanatismo si è dileguato [...] il pallone areostatico che saliva alle stelle è ricaduto al suolo, perché ha consumato il gas che lo gonfiava.

Lo sfruttamento delle potenzialità intrinseche nella comparazione tra opere diverse è un dato, come già detto, costantemente presente nelle critiche di Costa, e viene impiegato sia per mettere in relazione le opere del passato e le opere cosiddette moderne, sia per un confronto tra le opere di scuola straniera e quelle italiane, servendo come base per l'espressione di un giudizio che per tale motivo appare talvolta viziato all'origine. Nella critica al *Faust* di Gounod,⁸⁵ giunto a Sassari nell'autunno del 1876,⁸⁶ pur ammettendo che si è in presenza di «un'opera di

⁸⁴ Il lungo articolo sul *Guarany* è pubblicato in tre numeri susseguenti de «L'avvenire di Sardegna». ACTOS, *Il «Guarany» a Sassari. Note di un profano*, «L'avvenire di Sardegna», 10/275, 27-30 novembre 1880, pp. 1-2; 276, pp. 1-2; 277, p. 1.

⁸⁵ ACTOS, *Faust. Cicalata teatrale*, «La Stella di Sardegna», 2/53, 31 dicembre 1876, pp. 282-284.

⁸⁶ Quattordici anni dopo la sua prima rappresentazione italiana, avvenuta a Milano nel 1862.

genere speciale – direi quasi che ha dischiuso una nuova scuola – alla quale attingono gli odierni maestri» e aggiungendo che si tratta di «un lavoro accurato e coscienzioso, frutto di seri studi, [nel quale] i cori sono stupendi, la strumentazione elaboratissima», egli confessa, tuttavia, di non saper stabilire dei rapporti fra il genere di questa musica e il genere italiano: «come profano⁸⁷ potrei dirvi che la musica del *Faust* non giunge subito alla mente, né al cuore», l'uditore rimane stordito, non riesce ad «afferrare il senso di quelle severe armonie» e solo dopo ascolti ripetuti «finisce per gustare le squisite bellezze del capolavoro di Gounod». Tutto ciò lo porterà ad affermare con sicurezza che «la musica italiana è più pura, più schietta, più spontanea; sdegna gli ornamenti e gli artifici; non vuole essere aristocratica e perciò parla [un] linguaggio universale». In una successiva critica al donizettiano *Don Pasquale*, opera definita «uno di quei rari gioielli di cui va giustamente superbo il repertorio italiano» e nella quale si ritrova una musica che «senza lusso di cori, senza quel soverchio lavoro di strumentazione che assai spesso finisce per soffocare la melodia, sa ottenere effetti così potenti», confermerà ancora questo suo assunto col dichiarare che «noi moderni rifuggiamo dalla semplicità. – Il nostro è il secolo delle *chincaglie*».⁸⁸

Appare piuttosto evidente, dunque, in quale direzione vadano le preferenze di Costa, che, d'altra parte, si allineano a quelle degli appendicisti dell'«Avvenire» già citati e di alcuni eminenti critici della penisola orientati verso la tradizione incarnata da una scuola musicale percepita come autenticamente italiana,⁸⁹ e cioè verso opere come la *Lucrezia Borgia* di Donizetti⁹⁰, che non ha bisogno «della toiletta francese» per mostrare «ricchezza di fantasia, sapiente criterio, melodie fresche e uno strumentale colorito ed elegante». Il critico sottolinea, inoltre, come non si potrebbero trovare nell'opera donizettiana «grandi e inaspettati colpi di scena, né colpi di gran cassa», poiché «ogni sua nota è studiata [e] bastano talvolta poche battute, un solo accordo per caratterizzare una situazione, per spiegare un

⁸⁷ Costa ribadisce spesso, direi con un po' di affettazione, questo suo essere 'profano' in campo musicale, mostrando al contrario sicurezza e competenze notevoli anche nell'analisi delle performance degli interpreti, alle quali riserva sempre uno spazio considerevole all'interno degli scritti citati.

⁸⁸ ACTOS, *Don Pasquale*, «La Stella di Sardegna», 3/3, 21 gennaio 1877, pp. 42-44.

⁸⁹ Gli articolisti locali avevano sicuramente come punto di riferimento soprattutto le critiche apparse sulla stampa nazionale a partire dagli anni Quaranta/Cinquanta del secolo, redatte da autori quali Romani, Locatelli, Basevi, Biaggi, Collodi e, successivamente, D'Arcais. Si vedano, a questo proposito, alcuni dei saggi presenti in GUARNIERI CORAZZOL – MACCHIARELLA – NICOLINI, cur., *Musiche e musicisti* e i puntuali riferimenti bibliografici in essi contenuti.

⁹⁰ ACTOS, *Lucrezia Borgia*, «La Stella di Sardegna», 3/50, 16 dicembre 1877, pp. 294-298. Al compositore bergamasco e a quello catanese sono dedicate, come parzialmente accennato, anche due elegie presenti nella «Stella di Sardegna»: Enrico COSTA, *Ultimi giorni di Gaetano Donizetti*, 1/0, 31 ottobre 1875, pp. 5-8 (composta in occasione della già ricordata cerimonia relativa alla traslazione delle ceneri del compositore a Bergamo e dedicata «alla città di Bergamo», fu pubblicata nel medesimo anno anche a Genova presso la Tipografia della Voce Libera e a Bergamo presso i F.lli Bolis) e Enrico COSTA, *Ultimi giorni di Vincenzo Bellini*, 2/37, 10 settembre 1876, pp. 20-27, pubblicata precedentemente a Sassari presso la tipografia Azuni nel 1872, 2° edizione 1873. Cfr. elenco delle opere di Enrico Costa all'indirizzo <<http://www.filologia-sarda.eu>>.

pensiero». La conclusione è decisamente prevedibile: «in quelle scene si recita e si canta allo stesso tempo. E si osa parlare di una nuova musica dell'avvenire in cui la melodia è quasi bandita per dar luogo alla parola! Se Wagner trovasse una mezza dozzina di tali melodie abiurerebbe alla sua famosa scuola!»⁹¹

Pur manifestando in maniera trasparente le sue convinzioni estetiche, Costa/Actos è molto attento e puntuale nell'analisi delle opere che recensisce, delle quali ha maturato una conoscenza che gli permette di mettere in evidenza e sottolineare tutti gli elementi di qualche interesse e valore e spesso di fornire suggerimenti agli interpreti per una adeguata realizzazione della partitura. Sebbene in possesso di uno spirito talvolta mordace, in questo ambito non si lascia mai andare alla facile ironia, che talvolta sulla stampa quotidiana locale ha caratterizzato critici meno attenti e acculturati di lui⁹², e, al contrario, manifesta una competenza e una correttezza di fondo sicuramente apprezzabili.

Forse solo in una occasione il sentimento di amicizia nei confronti di Luigi Canepa (o probabilmente un malinteso senso di orgoglio di matrice ancora una volta identitaria) lo spinge a formulare sui *Pezzenti*, seconda opera dello stesso compositore rappresentata per la prima volta nel 1874 al Teatro alla Scala di Milano, un giudizio che appare eccessivamente positivo: affermando ancora una volta di «non essere esperto conoscitore di musica», Costa parla infatti⁹³ della «prova più luminosa del genio» del musicista, di «musica [...] quasi solenne, superba, severa»

pezzi elaborati con somma maestria, tanto per la parte melodica, quanto per la condotta e per lo strumentale, dove di leggieri notasi lo scienziato, e dove si riconosce in Canepa il degno allievo di Mercadante – cioè a dire, del maestro forse più profondo in contrappunto, più rigoroso in fatto di pezzi concertati e di strumentale. In tutto lo spartito del Canepa riscontransi bellezze peregrine, un periodare franco, ricchezza di melodie originali, e soprattutto una profonda filosofia nel trattare lo strumentale a seconda delle diverse situazioni e dei diversi affetti che si svolgono nel dramma.

A onor del vero viene riscontrata nell'opera anche una certa debolezza della condotta drammatica la cui responsabilità, tuttavia, è demandata dal critico, non

⁹¹ A questo proposito, si veda anche quanto scritto da Costa in un altro saggio (*ACTOS, Bellini e la critica del suo tempo*, «La Stella di Sardegna», 5/21, 24-31 maggio 1879, pp. 249-252; 5/22, pp. 262-264), dove, dopo aver citato numerosi scritti di critica apparsi sulla stampa in occasione della prima rappresentazione di *Norma*, conclude con questa un po' criptica affermazione: «Parlando di *Norma*, del *Barbiere* e della *Borgia* si può dire che *l'avvenire* ha fatto giustizia del *presente*; parlando di certi maestri moderni, possiamo dire, invece, che il *presente* ha giudicato *l'avvenire*». L'atteggiamento negativo nei confronti del compositore tedesco, pur essendo evidente, non è mai esplicitato negli scritti di Costa in maniera eclatante, forse perché ormai negli ultimi decenni del secolo, soprattutto dopo le prime esecuzioni in Italia di alcune partiture wagneriane, era stata in parte superata dai maggiori critici italiani del tempo quella sorta di diffuso antiwagnerismo che si basava più sugli scritti teorici del compositore che non sull'effettiva valutazione della sua musica. Emblematico in questo senso il percorso critico di D'Arcais. Cfr. OLIVA, *Francesco D'Arcais*.

⁹² Cfr. *supra*.

⁹³ Enrico COSTA, *I Pezzenti*, «La Stella di Sardegna», 4/47, 24 novembre 1878, pp. 552-554.

tanto al librettista Fulvio Fulgonio (quantunque il suo libretto sia «difettosissimo per disposizioni di parti e per condotta di sceneggiatura»), quanto a Felice Cavallotti, autore del dramma originario del quale il libretto è «di gran lunga superiore». Su questo libretto espresse un giudizio pressoché simile anche Spiritus Asper sulle colonne dell'«Avvenire», là dove parla di «soverchia lunghezza di certi pezzi» e di «non ben intesa né ragionata distribuzione delle parti». Per quanto riguarda la musica poi lo stesso Gessa mette in evidenza, insieme alla presenza di «belle pagine a profusione», alla «tessitura piuttosto ardita di quasi tutta l'opera» e alla «condotta troppo uniforme» di molti brani, il richiamo alla già citata *Contessa di Mons* di Lauro Rossi, «giacché partecipa degli stessi difetti e soprattutto dello abuso d'una strumentazione fragorosa e degli *stromenti battaglieri*».⁹⁴

Sarà utile citare infine, per mettere maggiormente a fuoco il pensiero dello scrittore-critico, quanto esposto da Costa nel breve saggio relativo alla musica che fa parte di una serie di articoli dedicati alla poetica del Realismo, rapportata a ogni ambito della vita e della cultura del tempo, e pubblicati sulla «Stella di Sardegna» dal maggio al settembre 1878.⁹⁵

Anche la musica ha dovuto in questi tempi risentire gli effetti del Realismo, ma [...] non potendo prendere il nome di realista si è chiamata avvenirista per avere un pretesto qualunque a rivoltarsi come le altre sue sorelle. [...] Scimiottando la moda, che volle le vesti alla Lobbia, alla Garibaldi, alla Margherita, ecc., anche i Maestri si ribellarono e vollero i libretti alla Realismo. Quindi, siccome la musica non fa che la sarta, ha dovuto tagliare gli abiti secondo il corpo difettoso che doveva vestire. Come i poeti e i letterati, i Maestri vollero seguire il gusto del pubblico – invece di imporsi colla melodia e colla semplicità, caratteri della vera musica italiana, complicarono la strumentazione, vollero fare intingoli alla tedesca e col pretesto di bandire le cadenze, le caballete [sic] ed i ritornelli, bandirono le frasi melodiche. Nacque la mania dei forti contrasti – si andò in cerca del meraviglioso e dello strano, e si crearono situazioni dette interessanti [...]. Alla povertà di cuore si supplì colla ricchezza di scena - al buon senso ed alla natura succedette il meccanismo, [...] lo strumentale soffocò il vocale – la plastica infine

⁹⁴ SPIRITUS ASPER, *Cicalata teatrale*, «L'avvenire di Sardegna», 8/54, 3 marzo 1878, pp. 1-2.

⁹⁵ Sotto il comune titolo di *Realismo*, Costa ne analizza i differenti contesti di riferimento: *Scopo dell'arte e della letteratura*, «La Stella di Sardegna», 4/21, 28 maggio 1878, pp. 241-243; *Il teatro*, ivi, 22, 2 giugno 1878, pp. 253-256; *La musica*, ivi, 24, 16 giugno 1878, pp. 279-282; *La primavera, i fiori, l'amore*, ivi, 26, 30 giugno 1878, pp. 302-305; *La donna, la madre, la famiglia*, ivi, 28, 14 luglio 1878, pp. 326-328; *Il passato e il presente*, ivi, 36, 8 settembre 1878, pp. 422-425; *Conclusione*, ivi, 38, 22 settembre 1878, pp. 445-448. L'interlocutore al quale Costa si rivolge è il poeta, letterato e critico letterario Giacinto Stiavelli (collaboratore della rivista e, fra gli altri, dei periodici «La Farfalla» e il «Fanfulla della domenica»), partigiano e propugnatore del realismo poetico (cfr. Giacinto STIAVELLI, *Del realismo in poesia*, «La Stella di Sardegna», 4/20, 19 maggio 1878, pp. 233-236). La polemica riguardante il realismo, che in quegli anni si sviluppava sulle più importanti riviste letterarie nazionali, sarà presente, anche se oramai un po' tardivamente, nelle pagine de «L'avvenire di Sardegna della Domenica» attraverso il contributo di Felice Uda, sostenitore della corrente letteraria verista. Cfr. MARCIALIS, *Un episodio del giornalismo*, p. 32.

uccise il sentimento, perché non potendo più toccare il cuore si tentò colpire l'immaginazione.⁹⁶

Come sarà sottolineato anche nella già citata critica al *Guarany* di qualche anno successiva, le opere moderne subiscono esse stesse gli effetti negativi di queste scelte compositive: grande entusiasmo e applausi frenetici alle prime rappresentazioni e poi l'oblio totale, «lo spartito riposa sotto la polvere degli scaffali, e le Imprese ritornano a Bellini, a Rossini, a Donizetti. La società è sazia – ha divorato il genio, lo ha digerito, e ne domanda un altro, con una febbre di novità, a spegnere la quale non v'ha chinino che basti!».⁹⁷

In questo calderone finisce, a parere di Costa, anche il Verdi «dell'ultima maniera» per il quale, dopo aver individuato «grandezza di forme – maestria di strumentazione – pezzi concertati dalla forza di cento cavalli – novità di trovate», si chiede che cosa «dall'insieme dei suoi ultimi capolavori [...] resta? – Note, note, note!»

Verdi che nella sua giovinezza ha esordito con buoni soggetti, ispirandosi nelle pagine della Bibbia, di Shakespeare, di Byron e di Schiller; Verdi che nelle guerre dell'indipendenza italiana ha fatto battere mille cuori col Nabucco, coi Lombardi e coll'Attila, ha finito per gettarsi corpo morto nel drammaccio francese puro sangue. Fu grande, e volle immortalare le adulate e le traviate [portando sulle scene] queste *opere-cantaridi*.

Il compositore «si ricorda assai spesso di essere il gran Verdi; ma non vuole ricordarsi che un genio ha pure una missione da compiere, un progresso cui mirare», non progresso di «sole forme» o di «suoni matematici» e «unicamente artistico», «ma di concetti», «civile e morale». Il critico sassarese mette, dunque, l'accento sul ruolo formativo del musicista e dell'intellettuale *tout court* e si allinea a quanto scritto, già qualche decennio prima, da buona parte dei critici musicali italiani più accreditati - Basevi, Rovani, Picchi, Casamorata, Locatelli, e Collodi, tra gli altri - che accusarono Verdi di «assecondare i gusti più deteriori del pubblico, quindi di inseguire solo il facile effetto attraverso espedienti adatti a impressionare il pubblico, ma che nulla avevano da spartire con l'espressione artistica», e per i quali il «'dramma musicale' [...], secondo il modello mazziniano, doveva assolvere a una funzione educativa ed esemplare in ambito nazionale».⁹⁸

Costa conclude, infatti, il saggio sul 'realismo musicale' con un giudizio ancora una volta di carattere idealistico e moraleggiante, affermando che, al contrario di Rossini, Bellini e Donizetti,⁹⁹ «Verdi è salito in fama musicando i peggiori libretti per forma e per concetto [...] e si è immortalato colla Traviata, col

⁹⁶ Enrico COSTA, *Realismo. La musica*, «La Stella di Sardegna», 4/24, 16 giugno 1878, pp. 279-282.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 280.

⁹⁸ CAPRA, *Verdi e la critica musicale*, pp. 113-118. Si veda anche D'OIDIO, *Carlo Collodi*, pp. 73-80. Più in generale sulle differenti posizioni della critica verdiana ottocentesca in Italia, utile il recente CAPRA, *Verdi in prima pagina*, pp. 87-196.

⁹⁹ Ai quali fa seguire i nomi di Meyerbeer, Mozart, Mercadante, Gounod, Petrella, Pacini e Ponchielli, compositori tutti meritevoli di aver scelto per le loro opere soggetti tratti da grandi capolavori letterari e drammatici.

Rigoletto e col Ballo in Maschera – ha voluto cioè unire il suo gran nome alla storia di una prostituta, alle avventure di un gobbo ed agli amori di un'adultera!».

Da quanto espresso in questo scritto si può trovare forse la spiegazione della scarsa presenza delle partiture verdiane, rappresentate a Sassari in quegli anni, nelle critiche di Costa da me analizzate. L'unica reale critica di un'opera di Verdi, a parte le eventuali cronache senza firma più legate a circostanze esecutive, è quella sulla *Forza del destino* pubblicata nella «Stella di Sardegna» del novembre 1877.

Nella prima sezione dell'articolo¹⁰⁰ Costa, dopo aver affermato che *La forza del destino* è «una di quelle opere che si reggono unicamente per la varietà di certe scene che appartengono più a un gran *Ballo* che a un'opera» e aver messo in evidenza la «tessitura acutissima dello spartito», parla quasi solamente e in maniera diffusa dell'esibizione delle prime parti. Nel numero successivo della rivista, invece,¹⁰¹ analizza sia il libretto, che viene giudicato «insignificantissimo: un'acozzaglia di scene monche, [...] un campionario assortito di stoffe di ogni colore, [...] un minestrone» e del quale critica il numero eccessivo di personaggi secondari, sia la musica che, scrive Costa, «appartiene all'ultima *maniera* verdiana» e contiene alcuni «pezzi stupendi, di felice ispirazione e di squisita fattura». Come in quasi tutti i melodrammi di Verdi, tuttavia, secondo il critico traspare «una certa smania nell'autore di voler introdurre ad ogni costo *un po' di tutto* nello spartito, [...] forti contrasti, le solite controcene, i forti chiari e i forti oscuri – musica e scene alla *Rembrandt*» che in definitiva si risolvono in una «musica riempitiva e stiracchiata», ricca di «reminiscenze di altre opere». Nella parte conclusiva dell'articolo, inoltre, l'autore anticipa ampiamente i concetti già messi in evidenza e relativi alla funzione educativa dell'artista e utilizza in larga misura le medesime frasi presenti nel citato saggio sul *Realismo* in musica, che sarà pubblicato sulla rivista l'anno successivo.

Conclusioni

L'analisi degli articoli musicali, dei quali si è riportata una scelta, e le osservazioni espresse fin qui consentono, dunque, di allineare le concezioni estetiche e i giudizi di natura ideologica espressi con una certa uniformità da Costa a quanto manifestato in parte, o in precedenza, da alcuni esponenti della critica ottocentesca italiana. Tuttavia tali articoli mettono in rilievo soprattutto una caratteristica molto spesso rimarcata anche negli scritti degli altri critici locali presi in esame: la manifesta inclinazione per le peculiarità estetiche della scuola musicale 'classica' e per la tradizione operistica italiana nelle sue differenti articolazioni, percepita come autenticamente nazionale e individuata come modello di riferimento esemplare per i compositori italiani del tempo, in opposizione all'influenza dei modelli

¹⁰⁰ ACTOS, *La forza del destino*, «La Stella di Sardegna», 3/46, 18 novembre 1877, pp. 249-252.

¹⁰¹ ACTOS, *La forza del destino*, «La Stella di Sardegna», 3/47, 25 novembre 1877, pp. 260-264.

stranieri, francesi prima e tedeschi poi. Si manifesta, dunque, nelle scelte critiche effettuate da Costa una netta predilezione per i melodrammi dei musicisti italiani della prima metà dell'Ottocento, per Rossini, Bellini, Donizetti – forse in qualche misura anche Verdi¹⁰², ma di certo con notevoli riserve legate soprattutto alle differenti fasi del suo percorso creativo - e i loro epigoni, considerati come i soli musicisti ai quali può essere assegnata una effettiva e reale patente di italianità. Tale orientamento riprende in maniera pressoché puntuale ciò che, negli stessi anni, veniva espresso sull'«Avvenire di Sardegna», pur se con differenti modulazioni, dalle critiche musicali compilate, in buona misura da D'Elmas, con un approccio particolare da Settima Diminuita, sicuramente e con grande rilievo da Spiritus Asper.

Malgrado Costa sia munito di più solido impianto culturale e sia maggiormente consapevole degli inevitabili sviluppi del teatro musicale di fine secolo, manifesta, tuttavia, talvolta in maniera non altrettanto esplicita, una notevole sintonia d'intenti con gli appendicisti del quotidiano. Si delinea una modalità comune nell'analizzare i fenomeni musicali secondo un approccio fortemente conservatore e restio alle innovazioni del teatro musicale contemporaneo, quasi che si mettesse in luce l'appartenenza a una sorta di *koinè* critica isolana, non legata a una scuola o a una formazione organica, quanto a una comune resistenza nei confronti degli stilemi compositivi e della differente espressività delle opere moderne, soprattutto se provenienti dall'estero. Si tratta di una posizione tutto sommato unitaria che, d'altra parte, rispettava con ogni probabilità anche il gusto diffuso del pubblico locale e che, più in generale, è da ritenersi anche un significativo segnale della complessiva temperie culturale sarda negli ultimi decenni dell'Ottocento.

Per aggiungere un ulteriore tassello a quanto finora evidenziato, sarà possibile, e forse anche opportuno, mettere in rilievo come nelle critiche musicali dello scrittore sassarese emerga con chiarezza la medesima sensibilità, unita a una accentuata coscienza identitaria, che nei romanzi storici e in altre sue pubblicazioni si manifesta nell'attenzione ai dati storici, geografici e all'antropologia locale, con la minuziosa descrizione di fatti, luoghi e delle differenti tradizioni ascrivibili alle varie regioni della Sardegna.

Nei suoi scritti musicali Costa allarga la prospettiva al contesto italiano e tale inclinazione diviene, con grande evidenza, attenzione e tutela contro i rischi ai quali, a suo parere, vanno incontro i musicisti nazionali con l'abbandono della dimensione musicale tradizionale, strettamente legata alla invenzione melodica. Questo fattore, insieme all'eccessiva acquiescenza dei compositori italiani contemporanei verso i dettami della modernità e le nuove istanze estetiche della musica d'oltralpe, avrà come risultanza, secondo Costa, una generalizzata e preoccupante perdita di riferimento di quella identità musicale autenticamente italiana

¹⁰² Compositore del quale, peraltro, oltre a sottolineare talvolta alcune scelte non condivisibili dei soggetti e una controversa scrittura orchestrale, da tutti i critici analizzati vengono sempre riconosciute le eccezionali doti creative, l'indiscutibile valore e la grandezza drammaturgica e musicale.

che il critico, al pari dell'identità sarda in altri ambiti culturali, difende e vuole tenacemente preservare.

BIBLIOGRAFIA

- ACCARDO, Aldo, *Cultura e società in Sardegna dal 1720 alla fine dell'Ottocento*, in *Cappelle, Teatri e Istituzioni Musicali tra Sette e Ottocento*, a cura di Myriam Quaquero e Antonio Ligios, Delfino, Sassari 2005 (Musiche e musicisti in Sardegna, 3), pp. 15-35.
- ALZIATOR, Francesco, *Storia della letteratura di Sardegna*, La Zattera, Cagliari 1954, pp. 388-398.
- ATZENI, Francesco – MATTONE, Antonello, a cura di, *La Sardegna del Risorgimento*, Carocci, Roma 2014.
- BONU, Raimondo, *Scrittori sardi nati nel secolo XIX*, Gallizzi, Sassari 1961.
- BRIGAGLIA, Manlio, *Intellettuali e produzione letteraria dal Cinquecento alla fine dell'Ottocento*, in *La Sardegna*, vol. I, a cura di Manlio Brigaglia, Della Torre, Cagliari 1994, pp. 26-42.
- BRIGAGLIA Manlio *Enrico Costa e la «civiltà sassarese»*, in MARROCU, Luciano - BRIGAGLIA, Manlio, *La perdita del Regno. Intellettuali e costruzione dell'identità sarda tra Ottocento e Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1995, pp. 120-128.
- CAMBI, Franco, *Il melodramma e i suoi libretti: un educatore dell'immaginario tra borghesia e popolo*, (I e II parte), «Studi sulla Formazione», 13/2 (2010), pp. 133-156; 14/1 (2011), pp. 69-89.
- CAPRA, Marco, *Verdi e la critica musicale di estrazione letteraria: il caso di Carlo Collodi*, in *Verdi 2001*, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Olschki, Firenze 2003, vol. I, pp. 109-121.
- CAPRA, Marco, *Verdi in prima pagina. Nascita, sviluppo e affermazione della figura di Verdi nella stampa italiana dal XIX al XXI secolo*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2014.
- CARTA, Veronica, *I manoscritti inediti di Enrico Costa*, «Nae», 6/20 (2007), pp. 31-34.
- CARTA, Veronica, *Le vicende di Maria Stuarda nell'interpretazione di Enrico Costa*, in *Enrico Costa (1841-1909). Società, politica e cultura tra Otto e Novecento*, Mediando, Sassari 2012, pp. 297-304.
- CECARO, Rita, a cura di, *I giornali sardi dell'Ottocento. Quotidiani e riviste delle biblioteche della Sardegna, Catalogo (1774-1899)*, Regione Autonoma della Sardegna, Cagliari 2015.

- CECARO, Rita – FENU, Giovanni – FRANCONI, Federico, a cura di, *I giornali sardi dell'Ottocento: quotidiani, periodici e riviste della Biblioteca Universitaria di Sassari*, Regione Autonoma della Sardegna, Cagliari 1991.
- COSTA, Enrico, *David Rizio. Dramma lirico in tre atti*, Stabilimento musicale F. Lucca, Milano 1872.
- COSTA, Enrico, *Sassari*, edizione critica a cura di Enzo Cadoni, 3 voll., Gallizzi, Sassari 1992.
- COSTA, Roberta, *L'Ottocento musicale in Sardegna nei resoconti della stampa periodica dell'epoca*, in *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento attraverso i quotidiani*, a cura di Adriana Guarnieri Corazzol, Ignazio Macchiarella e Fiamma Nicolodi, Aracne, Roma 2017 (Immotà harmonia, 30), pp. 147-161.
- DE FRANCESCO, Giovanni, *Il Teatro Civico di Cagliari. Centotrenta anni di cronaca cagliaritano*, Tipografia Giuseppe Serreli, Cagliari 1900.
- DEL PIANO, Lorenzo, *Politici, prefetti e giornalisti tra Ottocento e Novecento in Sardegna*, Della Torre, Cagliari 1975.
- DESSI, Giuseppe – TANDA, Nicola, *Narratori di Sardegna*, Mursia, Milano 1973.
- D'OVIDIO, Antonella, *Carlo Collodi "appendicista musicale"*, in *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento attraverso i quotidiani*, a cura di Adriana Guarnieri Corazzol, Ignazio Macchiarella e Fiamma Nicolodi, Aracne, Roma 2017 (Immotà harmonia, 30), pp. 55-83.
- Enrico Costa (1841-1909). Società, politica e cultura tra Otto e Novecento*, Mediando, Sassari 2012.
- FOIS, Marcello, *Formattazione dello scrittore sardo*, in Id., *In Sardegna non c'è il mare*, Laterza, Roma- Bari 2008, pp. 75-87.
- FRANCONI, Federico, *Giornali, giornalismo e questione sarda nell'Ottocento: linee generali d'analisi e d'interpretazione*, in *I giornali sardi dell'Ottocento: quotidiani, periodici e riviste della Biblioteca Universitaria di Sassari*, a cura di Rita Cecaro, Giovanni Fenu e Federico Francioni, Regione Autonoma della Sardegna, Cagliari 1991, pp. 11-57.
- GABRIELE, Nicola, «*La Stella di Sardegna*»: *il giornalismo sardo nella seconda metà dell'Ottocento*, «Nae», 6/20 (2007), pp. 35-41.
- GABRIELE, Nicola, *Esperienze e progetti di giornalismo nazionale e internazionale: «La Stella di Sardegna» e «Il Gazzettino sardo»*, in *Minori e minoranze tra Otto e Novecento*, a cura di Giuseppe Marci e Simona Pilia, Cuec, Cagliari 2009, pp. 327-336.
- GABRIELE, Nicola, *Ponti di carta. Giornalismo e potere nella Sardegna dell'Ottocento*, Carocci, Roma 2012.
- GARZIA, Raffa, *Enrico Costa*, Tipografia e Legatoria Industriale, Cagliari 1912.

- GIACOMELLI, Guido, *Della musica in Sardegna, Ricerche storiche*, Tipografia dell'Unione Sarda, Cagliari 1896.
- GUARNIERI CORAZZOL, Adriana – MACCHIARELLA, Ignazio – NICOLODI, Fiamma, a cura di, *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento attraverso i quotidiani*, Aracne, Roma 2017 (Immotà harmonia, 30).
- LIGIOS, Antonio, *Le opere teatrali di Luigi Canepa*, Associazione Ricercare Musica, Nuoro 2000.
- LIGIOS, Antonio, *L'Ottocento II. Sassari*, in *Cappelle, Teatri e Istituzioni Musicali tra Sette e Ottocento* a cura di Myriam Quaquero e Antonio Ligios, Delfino, Sassari 2005 (Musiche e musicisti in Sardegna, 3), pp. 481-566.
- LIGIOS, Antonio, *Enrico Costa, librettista e critico musicale nella Sassari di Luigi Canepa*, in *Enrico Costa (1841-1909) Società, politica e cultura tra Otto e Novecento*, Mediando, Sassari 2012, pp. 157-171.
- MARCI, Giuseppe, *In presenza di tutte le lingue del mondo. Letteratura sarda*, Cucc, Cagliari 2005.
- MARCI, Giuseppe, *Introduzione* a COSTA, Enrico, *La bella di Cabras*, a cura di Giuliano Forresu, Cucc, Cagliari 2007, pp. VII-XXII.
- MARCI, Giuseppe, *Enrico Costa, educatore di una minoranza*, in *Minori e minoranze tra Otto e Novecento*, a cura di Giuseppe Marci e Simona Pilia, Cucc, Cagliari 2009, pp. 209-222.
- MARCI, Giuseppe – PILIA, Simona, a cura di, *Minori e minoranze tra Otto e Novecento*, Cucc, Cagliari 2009.
- MARCIALIS, Luisa, *Un episodio del giornalismo letterario sardo: «L'avvenire di Sardegna della Domenica» (1884), «La grotta della vipera», 22/75 (1996)*, pp. 31-35.
- MARICA, Pasquale, *Stampa e politica in Sardegna (1793-1944)*, La Zattera, Cagliari 1968.
- MARRAS, Margherita, *Dall'Ottocento ai giorni nostri: la parabola del romanzo a tema storico in Sardegna tra coloniale e postcoloniale*, in *Questioni di letteratura sarda. Un paradigma da definire*, a cura di Patrizia Serra, Franco Angeli, Milano 2012, pp. 195-214.
- MARROCU, Luciano, a cura di, *Le Carte d'Arborea. Falsi e Falsari nella Sardegna del XIX secolo*, AM&D, Cagliari 1997.
- MARROCU, Luciano, *Introduzione* a BACAREDDA, Ottone, *Gli scritti giornalistici*, a cura di Luciano Marrocu, in *Opere. Scritti letterari*, vol. IV, Comune di Cagliari, Cagliari 1998, pp. VII-XXII.
- MATTONE, Antonello, *Enrico Costa, storico di una città ingrata*, in *La gran piazza che è la più nobile. Passeggiando con Enrico Costa per le antiche vie di Sassari*, 2, Mediando, Sassari 2005, pp. 15-17.

- MORACE, Aldo Maria, *Il romanzo storico in Sardegna. Da Carlo Varese a Pompeo Calvia*, in *La Sardegna del Risorgimento* a cura di Francesco Atzeni e Antonello Mattone, Carocci, Roma 2014, pp. 959-1004.
- MURGIA, Bruno, *Politica e società ne «La Stella di Sardegna» in Minori e minoranze tra Otto e Novecento*, a cura di Giuseppe Marci e Simona Pilia, Cucc, Cagliari 2009, pp. 223-227.
- OLIVA, Elena, *Francesco D'Arcais, critico dell'«Opinione» tra Torino, Firenze e Roma (1854-1890)*, in *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento attraverso i quotidiani*, a cura di Adriana Guarnieri Corazzol, Ignazio Macchiarella e Fiamma Nicolodi, Aracne, Roma 2017 (Immotata harmonia, 30), pp. 85-117.
- ORRÙ, Giuseppe, *Piccolo dizionario biografico dei musicisti che hanno fatto parte delle orchestre e bande di Cagliari dall'anno 1830 al 95*, Passerini, Firenze 1896.
- PALA, Mauro, «*un vero accordo di disaccordi*». *Enrico Costa romanziere rivisitato alla luce del ruolo della letteratura nel Risorgimento in Sardegna*, in *La Sardegna del Risorgimento* a cura di Francesco Atzeni e Antonello Mattone, Carocci, Roma 2014, pp. 1059-1078.
- PAULIS, Susanna, *La costruzione dell'identità: per un'analisi antropologica della narrativa in Sardegna fra '800 e '900*, EDES, Sassari 2006.
- PAULIS, Susanna, *Identità sarde nell'opera di Enrico Costa*, in *Minori e minoranze tra Otto e Novecento*, a cura di Giuseppe Marci e Simona Pilia, Cucc, Cagliari 2009, pp. 269-279.
- PILIA, Egidio, *Il romanzo e la novella*, Il Nuraghe, Cagliari 1926.
- PIRODDA, Giovanni, *La Sardegna*, in *Letteratura Italiana. Storia e Geografia*, III, *L'età contemporanea*, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 1989, pp. 919-966.
- PISANO, Laura, *Stampa e società in Sardegna dall'Unità all'età giolittiana*, Guanda, Milano 1977.
- PISANO, Laura, *La società della comunicazione. Indagini sul giornalismo tra '800 e '900*, Cucc, Cagliari 2007, pp. 59-78.
- QUAQUERO, Myriam, *Nicolò Oneto e l'isola dei 'popoli sardi'*, Delfino, Sassari 2000.
- QUAQUERO, Myriam – LIGIOS, Antonio, a cura di, *Cappelle, Teatri e Istituzioni Musicali tra Sette e Ottocento*, Delfino, Sassari 2005 (Musiche e musicisti in Sardegna, 3).
- SOLLAI, Rosalia, *Le riviste letterarie in Sardegna tra il 1870 e il 1886*, «Studi Sardi», 16 (1958-59), pp. 559-731.

R. COSTA



NOTA BIOGRAFICA Roberta Costa è stata ricercatore e docente di Storia della musica e drammaturgia musicale presso l'Università di Cagliari. Le sue pubblicazioni sono relative alla lessicologia musicale, la musica e la critica musicale italiana del XIX e XX secolo, l'attività musicale in Sardegna in epoca risorgimentale, la critica musicale nella stampa sarda dell'Ottocento.

BIOGRAPHICAL NOTE Roberta Costa was a researcher and professor of Music History and Musical Dramaturgy at the University of Cagliari. Her publications deal with musical lexicology, music and music criticism of the 19th and 20th centuries, music in Sardinia in the Risorgimento era, music criticism in the nineteenth century's Sardinian press.